

La actualidad del pensamiento decimonónico: música y Romanticismo

Daniel Martín Sáez

Daniel Martín Sáez es director de la revista digital *Sinfonía Virtual* <www.sinfoniavirtual.com>. Estudia Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid y quinto curso de clarinete en el Conservatorio Mariana Baches de Pilar de la Horadada.

Abordar la cuestión de la concepción romántica de la música es uno de los temas más cautivadores, difíciles y atractivos en los que cualquiera puede sumergirse. Hacerlo supone entrar en un mundo distinto que tenemos el riesgo de desvirtuar, y acaso explicarlo sea el mayor reproche que podría hacerse a quien intenta comprenderlo. En cualquier caso, no podemos dejar de hablar con actualidad de un tema que sigue albergando las posibilidades de la creación artística contemporánea, la teoría del arte o la filosofía, aunque a su vez se mantenga distante, visto con lejanía y cierta nostalgia por los ojos renovados de una razón de corte ilustrado que se nos impone sin remedio. Es precisamente este carácter el que hace que seamos a la vez románticos y poco románticos, ilusionados y desilusionados, enamorados y decepcionados y, desde entonces, capaces e incapaces de abordar la problemática musical. Fue el Romanticismo la edad de Caspar David Friedrich, aquel pintor que nos legó una visión eterna, que nos dio la vuelta en sus cuadros para que dejásemos de mirarnos a nosotros mismos con esa mirada narcisista, heredada de aquellos pésimos *enamorados* del siglo anterior; debíamos mirar atrás y ver la naturaleza. Se empezó a comprender lo que Burke y Kant habían intentado transmitir a sus lectores: la idea de lo sublime, del miedo y el abismo. “*Sapere aude*”: ése era el lema de la Ilustración, pero los románticos se rebelaron contra la exclusividad de esa pretensión a favor de una nueva: atrévete a sentir. Sólo cuando

uno sentía podía mirar sin vacilación a la naturaleza y sentirse como una hormiga ante ella, a la vez que contemplaba el mundo con los ojos ardientes del tigre, siempre bello por esa “terrible simetría” de la que hizo eco al mundo William Blake. En aquella situación, el romántico temblaba y a la vez sentía jovial el fluir de su sangre. Podríamos decir con Schiller que el hombre moderno fue entonces un hombre dividido: las ruinas, los paisajes sombríos, los desastres naturales y los naufragios fueron la atracción de los románticos; también el amor, el suicidio y la incapacidad de conocimiento. Surgió un amor nostálgico por lo medieval, el arte gótico y la lectura de Dante;¹ por temas místicos, esotéricos, prohibidos, inmorales. De este modo, la libertad fue para ellos lo que debía atravesar todas sus expectativas. El hombre romántico quiere ser libre, sentirse acorde con la naturaleza, en pura unión y armonía con lo que suponían la creación de Dios. En definitiva, buscaban la unión del hombre consigo mismo, con todo aquello que forma parte de él, sobre todo debido a la nombrada conciencia de escisión. Para superar ésta, el hombre romántico tiene que disparar con su ballesta a la manzana situada en la cabeza de lo que más quiere, a riesgo de fallar y perderlo todo. La situación de Guillermo Tell, cuando éste acierta con total seguridad en el centro de la manzana, es la metáfora del hombre romántico, de aquél que dice: “[Y]o no puedo variar; no he nacido para pastor, necesito correr constantemente tras fugitivo fin, y sólo me siento vivir cuando arriesgo diariamente la vida”.² La armonía

1 A Dante lo ha considerado Santayana, junto con Lucrecio y Goethe, un *poeta-filósofo*. En Dante, nos dice Santayana, no encontramos la parcialidad de Homero (de gusto clásico), sino que “pinta lo que odia con tanta franqueza como lo que ama, y es en todas las cosas completo y sincero”, y podríamos añadir nosotros que esto es lo romántico por excelencia (G. SANTAYANA, *Tres poetas filósofos*, trad. de J. Ferrater Mora, Losada, Buenos Aires, 1969, pp. 63-108).

2 F. SCHILLER, *Dramas 2: María Estuardo. La doncella de Orleans. Guillermo Tell*, trad. de M^a Josefa Lecluyse y A. Clemente, Iberia, Barcelona, 1984, pp. 263-264.

3 *Ibid.*, p. 79. Cuando Carlos Moor sentencia esta frase está pensando en suicidarse. Ya se ha dicho que el suicidio era uno de los temas más usuales de los románticos; *Los sufrimientos del joven Werther*, de Goethe, es un claro ejemplo de ello.

4 No así en los países católicos. En música, concretamente, las formas de componer debían ser las establecidas en el Concilio de Trento, siempre dirigidas a transmitir el mensaje religioso.

5 H.-D. THOREAU, *Desobediencia civil y otros escritos*, trad. de M^a Eugenia Díaz, Alianza Editorial, Madrid, 2005, 'Una vida sin principios', p. 79.

6 Podría hablarse extensamente sobre la relación entre Spinoza y el siglo XIX, pero esto no sería sino el tema de otro ensayo. Bastará por ello con decir que Spinoza fue una de las lecturas de Goethe y Hegel, y que la búsqueda de ese sistema omnívoto e irrefutable, en el cual el hombre se siente en armonía con el todo, tiene su estricto nacimiento en Spinoza.

7 O. WILDE, *The Picture of Dorian Gray*, Collector's Library, London, 2003; donde también se aconseja: "Live! Live the wonderful life that is in you!... Be always searching for new sensations. Be afraid of nothing... A new Hedonism". "With your personality there is nothing you could not do. The world belongs to you for a season". "We never get back our youth". "We degenerate into hideous puppets".

8 VOLTAIRE, *Cándido*. Zaid, Albor, Madrid, 2001, p. 36; donde Pangloss contesta a Cándido así: "Porque cuando el hombre fue colocado en el jardín del Edén, fue puesto *ut operetur eum* para trabajar. Prueba de que el hombre no ha nacido para el ocio".

9 En sus cuadernos de viaje, Delacroix apela al viaje como escape del aburrimiento.

10 Véase J. BURCKHARDT, *La cultura del renacimiento en Italia*, trad. de T. Blanco, F. Bouza y J. Barja, RBA, Barcelona, 2005.

11 Ésta es la razón de que Thoreau afirme: "Si tuviera que vender mis mañanas y mis tardes a la sociedad, como hace la mayoría,

se acentúa cuando el hijo de Tell reniega de tener que ponerse la venda en los ojos en el momento en que su padre dispara. Permanece impasible, con la total confianza que postulara Emerson, porque, en definitiva, el hombre romántico es alguien que debe ayudarse a sí mismo como individuo. De ahí que Shakespeare se convierta en un autor predilecto. *Hamlet* es el ejemplo sublime de la lucha interna y la eterna duda; la misma que hace a Friedrich situar a sus personajes de espaldas, para que miremos con él, porque sólo así dejaremos de pensar en lo que el pintor tiene delante de sí y veremos lo que había dentro de sí. Sólo de esta manera veremos lo que ve el hombre interiormente, y dejaremos de ver al hombre exterior. De nuevo Schiller se hace nuestro educador en *Los Bandidos*, cuando hace decir a Moor: "[Y]o mismo soy mi cielo y mi infierno".³

Las respuestas de los pensadores idealistas del siglo XIX ante esta conciencia de escisión —desde la estética de Schiller, la filosofía de la identidad de Schelling o el *autoconocimiento* del Espíritu Absoluto de Hegel— habrían de pasar inevitablemente por un profundo replanteamiento de la tercera antinomia kantiana. Incluso en la práctica ha de hacerse efectiva la libertad: la Revolución Francesa será el marco en el cual se apoyarán las ideas de los nuevos pensadores, y los países protestantes se convertirán en el lugar perfecto para el desarrollo de nuevas ideas.⁴ Hegel, Hölderlin y Schelling plantarán entonces un árbol en favor de la libertad, acaso sembrando los "frutos amargos"⁵ cultivados por el comercio de esos hombres "sin principios" a los que Thoreau habría de imponerse en América. "A vuestros hijos les serán traspasadas las cadenas que vosotros mismos arrastráis", afirma Guillermo en la ópera de Rossini. De ahí que los románticos, retomando ese amor a la vida de corte spinozista posteriormente alabado por Nietzsche, y lejos de la impasibilidad estoica que aún vemos en Spinoza,⁶ pretendiesen la *acción*: el hombre libre ya no disimula su entorno, quiere cambiarlo. De ahí la alabanza al hombre joven y a vivir el momento: "*Youth! Youth! There is absolutely nothing in the world but youth!*" —asegura Henry a Dorian Gray—. ⁷ También Gericault nos muestra, en *La balsa de la Medusa*, que son los jóvenes quienes se oponen a la dirección del viento. Se trata de una provocación que huye de la cautela senequiana; ya no se trata de atravesar el mar esquivando las corrientes adversas, sino de enfrentarse a ellas y superarlas. Precisamente el personaje de Fausto, renovado por Goethe, se decide por la acción ante el fracaso de la contemplación teórica, acaso dándole la razón a Voltaire en que debemos "cultivar nuestro jardín",⁸ lo cual no sólo significa obtener nuestro pequeño paraíso, sino además dejar a las épocas posteriores un mundo que podríamos denominar, en términos actuales, sostenible.

De ahí que los románticos pretendiesen la acción: el hombre libre ya no disimula su entorno, quiere cambiarlo

Es asombroso ver hasta qué punto la visión del mundo expuesta por Wilhelm von Humboldt y el nacimiento del nacionalismo son más herederos del viaje que de los movimientos estrictamente políticos de la época. El fruto de la Revolución Industrial nacida en Gran Bretaña dotaría a la sociedad de barcos donde alcanzar sus ilusiones. Algunos en busca de ese pretendido paraíso del que hablábamos, que esperaban encontrar más allá de la frialdad y la "tranquila desesperación" (así en *Walden*) de Occidente; otros, en busca de aquellas formas de dominación imperialistas de las que Edward Said nos ha concienciado. Si bien la imagen de Oriente estaba totalmente desvirtuada al principio, y quizá por ello con más razón, los artistas buscaron en el viaje aquello que anhelaban, estimándolo como un posible escape a aquellos personajes tan temidos por románticos como Delacroix:⁹ el tedio, la mecanización, el trabajo. La propia vida y el mundo son vistos como un viaje. Se trata de una visión que será alimentada por la lectura quijotesca, de aquel hidalgo que es símbolo de sueño y sentimiento, del que es capaz de ver más allá de lo aparente y amarlo bajo su idealizada forma. Aunque la luz de Newton objetara lo contrario, el mundo había de verse orgánicamente. Schiller es de nuevo un gran ejemplo contra esa decepción moderna ante la imagen científica contemporánea. Aunque no se niega a reconocer que es así, añora ver al sol como aquél que conduce su carro dorado hasta desaparecer en la inmensidad del océano. De ahí la vuelta a Homero, a la *Iliada* y la *Odisea* preconizada por Winckelmann, al Renacimiento relatado por Burckhardt¹⁰ o al Medievalismo amado en Londres por los prerrafaelitas. Los románticos quieren a Helios como compañero de viaje, poder escabullirse de la imperiosa necesidad, y por eso deben reconciliarse con el mundo que ahora yace bajo esa imagen científicista tan añorada por los positivistas. Han de reconciliarse con aquello que ya no parece formar parte de ellos, y encuentran una maestra en la naturaleza; de ahí el elogio al paseo, a la unión con los hombres, a la vida en soledad o a la contemplación de la belleza. No obstante, la sociedad en la que viven parece impedir la reconciliación; de ahí el aburrimiento.¹¹

Sin embargo, el viaje no es el único modo de escape a un lugar mejor. Basta para ello con recordar el "penetrante bálsamo" que encuentra el "poeta abrumado" en la embriaguez del vino

y los versos: “¡Es la hora de embriagarse! Para no ser los esclavos martirizados del Tiempo, ¡embriagaos sin cesar! De vino, de poesía o de virtud, lo que preferáis”; o lo que supone para la miseria del artista la ayuda del diablo, al que se reconoce como cómplice, confidente o padre adoptivo de aquellos que Dios, “en su cólera”, destierra del paraíso (todo ello en Baudelaire). Del mismo modo, el olvidarse del aburrimiento no es la única razón que invita a la acción, sino que la propia búsqueda de nuevas identidades se presta como necesaria para el sujeto vivo. Es precisamente a esto a lo que apunta el pianista Daniel Barenboim, en sus conversaciones con Edward Said, cuando sentencia que “tener múltiples identidades” o “la sensación de pertenecer a diferentes culturas sólo puede ser enriquecedora”.¹² Y es esa sensación de abarcarlo todo lo que llama la atención del romántico. Es algo que podríamos denominar la unión con lo otro, a lo cual subyace la posibilidad de conocerse a sí mismo; casi como aquella sensación que experimentan los músicos, con personalidades y gustos tan dispares, al unirse en la orquesta y dejar de ser identidades concretas para ser violinistas o clarinetistas. De algún modo la cuestión está en dejar de ser occidentales para llegar a ser hombres, compartir el atril e interpretar las partituras del otro. Esto lleva al romántico a reconocer personalidades únicas: Jean Valjean, de *Los Miserables*, es un claro ejemplo de ello, y debemos tener en cuenta que la defensa de los oprimidos o la oposición a la *peine de mort* están presentes en la obra de Victor Hugo, quien sabía que comedia y tragedia debían mantenerse unidas—como en la vida— en el teatro. En definitiva, se trata de una perspectiva holista que está recorriendo interés en el ámbito de los Estudios Culturales: ¿hasta qué punto debemos dejar de lado nuestra propia identidad para imbuirnos en la del otro, esto es, “proyectar el ser hacia afuera”, como afirma Said bajo el ejemplo de Goethe y su concepción artística, y dejar de lado “nuestra propia identidad a fin de explicar al otro”?¹³ Es muy interesante abordar este problema al modo de Edward Said y Daniel Barenboim en sus experimentos en los talleres de Weimar. ¿Es necesario ser francés para interpretar como un francés y ser ario para entender mejor a Beethoven, o más bien creer que tal determinación es “falta de tolerancia cultural”? A esto apunta la *West-East Divan Orchestra* que

En sus conversaciones con Edward Said, Daniel Barenboim sentencia que “tener múltiples identidades” o “la sensación de pertenecer a diferentes culturas sólo puede ser enriquecedora”

todavía dirige el músico argentino y en la que árabes e israelíes siguen encontrando un momento de unión. Conocer no es sólo dominar o defender, sino aceptar, tolerar; de ahí la necesidad actual de *escuchar* al prójimo sin menoscabar la diversidad. Ideas heredadas que podrían subsumirse dentro de las pretensiones de transformación del mundo decimonónicas mediante la acción del hombre, como la optimista creencia de un supuesto objetivo teleológico en la historia.

Ésta tiene importancia porque la hacen los hombres. Un contrarrevolucionario católico como Joseph de Maistre nos diría que los románticos deificaron la historia, queriendo poner al hombre en lugar de Dios. En este sentido, el Espíritu Subjetivo hegeliano es, pese a lo que pueda parecer, imprescindible para la realización de la libertad y el autoconocimiento de lo absoluto. Del mismo modo, la moderna filosofía de la historia nos da otra clave para la comprensión del Romanticismo cuando Kant, en su postulación sobre el curso de la Humanidad hacia la paz perpetua y la federación de Estados libres,¹⁴ subraya el papel imprescindible de la guerra. A pesar del deseo de superación de ésta, la condición humana es entendida como insociable sociabilidad, y el romántico debe aceptar su inquebrantable condición natural en esta vida a expensas de lo que vaya a suceder después. La historia es entonces *magistra vitae*, pero también continua novedad, como indican las revoluciones. El presente tiene importancia por primera vez como algo novedoso y único. Sólo en ese momento la historiografía se une a las ciencias para esclarecer la idea de progreso—justamente despreciada después de la Segunda Guerra Mundial—, y la propia ciencia, en su quehacer sintético, se conserva íntimamente unida al Romanticismo. Las expediciones científicas sirven para conocer los distintos pueblos y geografías: el insigne Alexander von Humboldt visitaría regiones de cuatro continentes, aportando un ingente bagaje a campos como la geografía, la antropología, la botánica, la zoología, la etnografía o la climatología. Todo ello alimentará la idea de nación y el llamado por Herder y Fichte “espíritu del pueblo” (con sus formas radicalmente distintas de entender la nación, pero definiéndola ambos con el mismo ímpetu), que servirá de motor a los románticos para acentuar las diferencias y sentirse atraídos por la simple alteridad de los distintos pueblos, por su historia, sus costumbres, su literatura. Los indígenas latinoamericanos buscan entonces su propia identidad, los sionistas su pueblo; la zarzuela alcanza su cenit en Madrid; los vascos redescubren a Crisóstomo de Arriaga; Mendelssohn a Bach en Alemania; Giacomo Meyerbeer aprovecha el tema histórico en la *Grand Opéra* francesa llegando a ser uno de los autores más reconocidos de su época, como lo son

estoy seguro de que no me quedaría nada por lo que vivir” (H.-D. THOREAU, *Desobediencia civil y otros escritos*, p. 57), situándose contra esas personas que “no hacen nada” (*Ibid.*, p. 93) por acabar con las leyes injustas y que, por desgracia, no están “a la altura de las circunstancias” (*Ibid.*, p. 130). Véase su apología de John Brown.

12 D. BARENBOIM/E. SAID, *Paralelismos y paradojas. Reflexiones sobre la música y sociedad*, trad. de J.-J. Pérez Rodríguez, Debate, Barcelona, 2002, p. 24.

13 *Ibid.*, p. 29.

14 I. KANT, *Hacia la paz perpetua*, trad. de J. Muñoz, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.

La música, joven y pura, ya no es sierva de nadie, se ha rebelado y ha ganado la batalla. ¿Dónde surge la música puramente instrumental sino en el Romanticismo?

Smetana y Dvořák en Bohemia; Mijaíl Glinka, Tchaikovsky y Los Cinco, en Rusia; Ferenc Erkel en Hungría o Edvard Grieg en Noruega; y los distintos Estados europeos encuentran la legitimidad de sus acciones —al modo maquiavélico— en sí mismos, como individuos morales aislados. El progreso se convierte así en un hecho nacional y el amor al mundo se hace implícito en las interacciones del viaje.

Por otra parte, no debemos olvidar que aquél que hace posible el progreso es solamente uno: el genio. Él es originalidad frente a tradición, individual frente a la masa. Es *Sturm und Drang*, héroe prometeico, hombre capaz de robar el fuego divino y traer luz al mundo. ¿Cómo no ha de aburrirse un hombre así en Occidente? El artista pasa a ser una suerte de “poeta maldito”, al estilo de Baudelaire: individual e incomprendido, “exiliado en el suelo, en medio de abucheos”, como el albatros capturado por el marinero, y a quien “caminar no le dejan sus alas de gigante”.¹⁵ Sin embargo, la continua animadversión que encuentra en la sociedad queda contrarrestada con su amor al arte; *l'art pour l'art* es precisamente la divisa alimentada por Baudelaire, cuyo profundo amor por lo artístico verá en Alemania, de la mano de Schlegel, la primordial necesidad de unir poesía y filosofía, dando más razones al romántico para ser consecuente con una existencia estética, acaso al modo que postulara Kierkegaard. Ya no se defiende la distinción platónica entre poesía y filosofía —siempre en detrimento de la primera—, sino que, más bien, se afirma la validez de la poesía, y se estima, con Hölderlin, que “el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando piensa”,¹⁶ justo después de que Kant diera por sentada de modo taxativo, en su *Crítica del Juicio*, la autonomía de la estética.

El siglo XIX es un siglo estético. Los románticos son entonces amantes de la belleza, que se extiende a los lugares más recónditos. Las figuras del *flâneur* y el *dandy*, que se convierten en un simple elemento más de los cuadros impresionistas, conviven en pleno apogeo de la ciudad. El primero pasea por ella sin rumbo, reflejándose en los escaparates parisinos y rodeado de miradas que acechan su figura desde los balcones. El otro se cree símbolo de elegancia y elocuencia. Son personajes poéticos que conviven con lo pasajero. La vida del *flâneur* es un camino que ha de tomarse a tientas: entre calles oscuras y burde-

les; admirando el color de la ciudad bajo la luz amarillenta de las farolas; rodeado de sombras fantasmagóricas perdidas entre la multitud, con la que contacta momentáneamente en el choque accidental; formando su ser entre vagabundos y bohemios. Por otra parte, la discusión centrada en el arte, sobre cuál de todas sus manifestaciones era la más elevada, la que mejor expresaba los sentimientos del alma del artista, y el intento de definir la belleza, lo sublime o lo pintoresco, daría que pensar a los estetas durante el próximo siglo. Si hacemos un recorrido por las distintas artes, es en el ámbito de la música donde aparecen las polémicas más interesantes, y podríamos afirmar que es en el siglo del Romanticismo cuando se escriben los textos más bellos sobre el arte musical. Por supuesto, la discusión irá mucho más allá de las polémicas mantenidas un siglo antes por D'Alambert y Rameau sobre la base de la música en la matemática o la inclusión de nuevos acordes. La *Querelle des Bouffons*, de la que Rousseau formó parte, es superficial comparada con lo que los románticos pretenden. La música es el arte que carece de límites, que no atiende a las naturalezas imitativas ni a los límites de la palabra, que se manifiesta bajo la más abstracta forma y la menos condicionada de todas las artes. La oscuridad del secreto musical era algo maravilloso y no se sentía ante ella sino algo divino. Era invisible y falta de semántica: un poema siempre es un poema, pero la música ni siquiera está en la partitura. ¿Acaso se trataba de sentimiento en estado puro, un arte límpido cuyo nombre había sido mancillado hasta entonces por las garras de la historia, pero que resurgía entonces bajo una nueva visión?

Desde su subordinación a la poesía en Grecia hasta la música acuática de Händel, compuesta para un séptico rey que disfrutó de su navegación por el río Támesis, nunca el arte musical había crecido de forma tan autosuficiente como lo hará en el Romanticismo, empezando por Beethoven, quien llevará a cabo la tarea de tomar el timón del barco y cambiar su rumbo. Con él, un soberano viejo se ha ahogado para siempre. La música, joven y pura, ya no es sierva de nadie, se ha rebelado y ha ganado la batalla. ¿Dónde surge la música puramente instrumental sino en el Romanticismo, bajo la estructura perenne de la forma sonata?¹⁷ ¿Ha desaparecido para nosotros aquella intención expresiva —no la única, por supuesto— en que la música adquiere su grandeza en una actitud puramente estética? Ésta es la razón por la que Schopenhauer vio en la ópera una forma de degradación musical, una “grosera inversión” del verdadero papel de la música. Con la música instrumental no sólo se da independencia a la música, sino que se hace de ella la única capaz de expresar *per se* y de la forma más pura cualquier sentimiento. A

15 CH. BAUDELAIRE, *Las flores del mal*, trad. de L. Martínez de Merlo, Catedra, Madrid, 2008, p. 91.

16 Para más ejemplos de la exaltación de la imaginación poética, véase el poema ‘A los alemanes’ de Hölderlin: “No os burléis del niño, cuando con látigo y espuela / sobre el caballo de madera valiente y grande se cree. / Pues vosotros, alemanes, también vosotros sois / pobres en acciones y llenos de pensamientos...” (J.-L. REINA PALAZÓN, *Antología esencial de la poesía alemana*, Austral, Madrid, 2004).

17 Podríamos preguntarnos, por otra parte, desde qué momento la autosuficiencia de la música se hizo posible en el Romanticismo. En *Paralelismos y paradojas*, Edward Said propende a dotar de tal significado a la música de Brahms, y deja de lado la producción de Beethoven o Haydn cuando dice que la obra de éste “tiene mucho menos que ver con un auditorio o una institución como la Iglesia y mucho más con la experiencia interior de la música”. Nos quedamos, sin ánimo de desacreditar otras opiniones, con la respuesta de Barenboim, quien piensa que en Mozart y Beethoven hay “aristocracia” —como objeto Said—, pero también autosuficiencia.

esto apunta precisamente la desaparición del adagio horaciano, *ut pictura poesis*, especialmente por parte de Lessing. Una desaparición provocada por el amor hacia lo no visible, lo inconsciente, lo inefable, los sueños, la expresividad subjetiva. Uno no tiene más que mirar la *Pesadilla* de Henry Fuseli, la obra de Francisco de Goya o los cuadros de William Turner. El propio Freud y el psicoanálisis son herederos del Romanticismo. Y es esta visión, que se hacía especialmente compatible con la música, la que hizo a Schopenhauer identificar a ésta con la voluntad misma en *El mundo como voluntad y representación*. Mientras que las demás artes constituían una mera objetivación de la voluntad, la música es la única que se identifica con la voluntad misma: la música es filosofía inconsciente, una expresión cuya traducción constituiría la más alta sabiduría. Una creación pictórica podría expresar un determinado sentimiento de dolor, mostrado en una imagen determinada. Sin embargo, la música estaba exenta de esa imagen, y por eso se decía de ella ser la expresión de los sentimientos *en abstracto*. Esto es, no expresaba este o aquel sentimiento concreto, sino la esencia misma del sentimiento. De ahí que no nos extrañe leer en Schopenhauer aseveraciones como la siguiente:

Como la música no presenta, al igual que todas las otras artes, las ideas o niveles de objetivación de la voluntad, sino que presenta inmediatamente la voluntad misma, esto explica que incida inmediatamente sobre la voluntad, esto es, sobre los sentimientos, pasiones y afectos de quien la escucha, de suerte que los intensifica o transforma súbitamente.¹⁸

La música, por tanto, es superior a cualquier otro arte. Este mensaje se ve rigurosamente corroborado por el pensamiento romántico. La arquitectura quiere ser música congelada como la poesía desatarse de las limitaciones del lenguaje, del que todo romántico siente la pesada carga: se trata de una aspiración hacia la perfección, todo arte quiere tener su condición musical, y esto no significa sino tener su parte de incondicionada. El nuevo adagio reza así: *ut musica poesis*. Cada manifestación del arte intenta tener, como la música, su propio lenguaje: un lenguaje que se mira a sí mismo y se sabe autosuficiente.

No deberíamos olvidar la ingente producción que entonces se llevaría a cabo musicalmente, entre otras cosas mediante la asimilación de la citada forma de sonata —cuya base había asentado el genial Haydn—, la sinfonía y el cuarteto. El término *sonata* se opone al de *cantata*: el interés no radica en lo que se dice sino en la estructura de lo que se escucha, hecho sin el cual quedaría desprotegido el absolutismo de la música de Brahms.

*El nuevo adagio reza así:
ut musica poesis. Cada
manifestación del arte intenta
tener, como la música, su propio
lenguaje: un lenguaje que se mira
a sí mismo y se sabe autosuficiente*

Otra clave la encontramos en la exposición de temas en perpetua y apasionante lucha dialéctica, cuyo culmen llegaría en manos de Beethoven. Ambos hechos, unidos a la pretensión expresiva del compositor, suponen una impetuosa labor en aras de lograr reflejar los sentimientos más íntimos del artista: Haydn compuso ciento seis sinfonías, Beethoven sólo nueve, pero en la composición de cada una de ellas había un esfuerzo consciente por trascender la propia personalidad. Que la creación de conciertos públicos fuera en progreso en el citado siglo, dando nacimiento a una estricta crítica musical, así como el hecho de que los compositores empezasen a escribir para la posteridad o el aumento progresivo de la venta de instrumentos, son sólo algunos ejemplos de cómo la música caminaba hacia la liberación. Es cierto que hacía tiempo que el gusto musical no se centraba en aquella literalidad con que se hacía accesible el mensaje religioso en la Edad Media y el Renacimiento. Desde Monteverdi y su *Orfeo, favola in musica*, el texto representa mucho más que eso, y musicalmente se encuentra excesivo el tecnicismo de polifonías como la flamenca (*musica reservata*). A grandes rasgos, comienza entonces la emancipación de la expresividad. Sin embargo, la liberación barroca que culmina con Johann Sebastian Bach, y cuyo auge es sustituido por el equilibrio del Clasicismo, sólo alcanza su verdadera condición revolucionaria en la expresividad romántica. En su relación con otras artes, encontramos la muestra fehaciente en la ópera, sublimación del drama con la cual nuestra condición de espectadores, y por tanto nuestra condición de filósofos, se encuentra salvaguardada. El diecinueve representa la comunión de las artes, el siglo de oro de la ópera. El recitativo decrece ante el aria. Bellini, Rossini y Donizetti, junto al inigualable Verdi, en Italia; Glinka y Tchaikovsky en Rusia; Bizet y Gounod en Francia; o Meyerbeer, Offenbach, Maria von Weber y Wagner en Alemania, buscarían el continuo fluir de la música con argumentos inequívocamente románticos (también presentes en la escena del ballet ruso y francés), legándonos una de las más bellas creaciones humanas en el campo de las artes. Pero ésta es sólo una cara de la moneda romántica. En la otra se sitúa el maravilloso y progresivo refuerzo de la música instrumental, fruto de la pretensión de independencia de la música. La composición quiere valer por sí misma. Por ello, la dotación

18 A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, trad. de R. Rodríguez Aramayo, Círculo de Lectores, Madrid, 2003, volumen II, 'Metafísica de la música', pp. 431-441. No es necesario subrayar el grado de especulación del conjunto de la obra de Schopenhauer, donde se llega a identificar a cada una de las voces armónicas con los "reinos de los seres". No obstante, es un buen ejemplo del auge que alcanzaría el hecho musical en el siglo XIX como consecuencia del imaginario romántico.

de una estructura cuya inteligibilidad sea dada de forma intrínseca será un objetivo imprescindible. De este modo entró en auge la música instrumental pura, predominando por primera vez el valor de la composición como tal. Creo que no hace falta decir hasta qué punto esto facilitó la aparición del atonalismo en la Segunda Escuela de Viena en manos de Schoenberg, o la inigualable música de autores como Saint-Saëns, Debussy, Messiaen y Ravel en Francia.

Como paradigma del Romanticismo podríamos escoger aquel instrumento musical ante el que todo romántico quedaría admirado, el *piano*, que a estas alturas había evolucionado considerablemente y no sólo técnicamente, sino también a nivel interpretativo. Sus cualidades hacían posible esa expresividad que todo romántico desea hacer brotar de sí como arrancada de lo más profundo de su ser. La espontaneidad romántica facilitada por el piano —acaso signo de una rebeldía al estilo de Lord Byron— puede verse anticipada en Mozart o en los cuadros rococó de Fragonard, pero será en el Romanticismo cuando se desarrolle por completo. El intimismo vienés de Schubert es un claro ejemplo de ello. Ahora los sentimientos quedan mucho mejor plasmados que con el casi mecánico clavicémbalo, de ahí que pronto el piano se convierta en el instrumento más apreciado por los compositores. El Romanticismo se ayudará de él para resistir a las formas conseguidas por sus predecesores, que supondrían un límite al nuevo ímpetu expresivo. Se da así la lucha entre la sensibilidad del compositor y la herencia de la tradición. La disonancia sin resolver, los acordes prohibidos, la asidua modulación, la melodía infinita, los ritmos personales, adornos, puntillos, tresillos, dosillos, acentos, la sensación de movimiento continuo, el contraste de variados matices sumidos bajo una densa textura, cadencias eludidas, o la preeminencia melódica, se convertirán en factores imprescindibles para plasmar la voluntad subjetiva, y no se admitirá un solo compás que no haya surgido de la más profunda inspiración. Es sintomático de ello el progresivo aumento de matices entre el Clasicismo y el Romanticismo.

Dejando de lado un examen pormenorizado de los distintos autores, lo cual constituiría el tema de otro ensayo, es necesario hacer mención a algunos de ellos. Incuestionable resulta la figura del polaco Frédéric Chopin, al que se conociera como el poeta del piano, y en quien la individualidad romántica queda plasmada de forma magnífica tanto en el piano como en su propia vida, a la sazón tan melancólica y atractiva como el alma de un *poeta incomprendido*. Goethe pensaba que, frente al saludable Clasicismo, lo romántico adquiere un cariz enfermizo. Pues bien, no hay concepto más justo para definir la compleja perfección estilísti-

ca de Chopin, en quien todo elemento patológico —en sentido goethiano— resulta inconfundible. Incluso en sus mazurcas y polonesas, donde hace gala de su patriotismo en una época difícil para Polonia, la composición nos presenta la nostalgia de aquello que nunca puede abrazarse del todo. Angustiado y pesimista, al mismo tiempo se siente parte del mundo y excluido de él. Todo lo contrario podría encontrarse en el mencionado Schubert, en quien la jovialidad y sencillez nos recuerdan a las jocosas composiciones mozartianas. Sin embargo, sus composiciones están hechas con aquella espontaneidad romántica de la que el salzburgués se convierte en simple anticipador. Las “schubertiadas” son composiciones íntimas y profundas donde todo se convierte en un placer por sí mismo: son creaciones que esperan ser escuchadas por amigos y artistas, a los que Schubert quiere alegrar y divertir. No espera cubrir con ellas los gastos de una vida al límite como la de Mozart, ni mucho menos agradar a la realeza en suntuosos y decorados salones. Abusa del adorno, la repetición y el fragmento aparentemente improvisado, que hacen de lo escuchado algo tan familiar como el público para quien se compone. Por ello no es extraño que se entregara al *Lieder*, cuya brevedad y contenidos populares permitían alejarse de los formalismos de la estructura, acercándose más a aquello que se consideraba intrínseco, propio. Y es que, si bien el mayor ejemplo de nacionalismo lo encontramos en Weber, será en los *Lieder* donde se pondrá voz a los poemas de la Alemania a ellos coetánea. Este hecho, junto con la valoración inequívoca de la individualidad tímbrica del instrumento, no deben poner en entredicho la importancia de la composición, que precisamente se vale de ella para alcanzar su plenitud. Que un clarinete pueda expresar algo de lo que un violín sería incapaz, sólo demuestra que entran en acción las personalidades, los sentimientos subjetivos que pertenecen con exclusividad al sujeto que los siente. La música de cámara obtendrá más que nunca su verdadera razón de ser, como podemos ver en las composiciones para clarinete del insigne Carl Maria von Weber, de obligada audición. Por otra parte, también el virtuoso Franz Liszt dedicó algunas de sus mejores obras al piano. Su intento por hacer de la música un lenguaje poético, y su facilidad para plasmar imágenes en la composición, sirvió de ayuda a la hora de adaptar aquellas formas a las que todo romántico debió enfrentarse. Sin olvidar al maravilloso Felix Mendelssohn, aquel joven romántico a quien tanto impresionaría su encuentro con Goethe y al que éste llamaría “mi pequeño David, que me deleita con su música cuando estoy hastiado del mundo”. Por otra parte, en la línea de Liszt, no es menos interesante la pretensión wagneriana de la “síntesis de todas las artes” (*Gesamtkunstwerk*) que tanto

apasionara a Nietzsche, o la música *programática* del que fuera amigo de Victor Hugo, Hector Berlioz. Este último, genio inigualable del arte orquestal, es capaz de convertir la música en algo maravilloso y desconocido gracias a su diversidad de ritmos y su incalculable imaginación tímbrica. En sus trabajos orquestales, encontramos pequeños grupos de instrumentos con personalidad propia, como si cada uno de ellos hiciera las veces de microcosmos, el cual, aunque es parte constitutiva del macrocosmos, resulta no ser un simple espejo de éste a pequeña escala, sino algo único y revelador. En cuanto a Wagner, si bien es cierto que ocupó su vida en dicha síntesis —imagen perfecta de la pretensión de unión con el todo, a imagen de la tragedia griega—, la revolución acaecida con su innovador cromatismo es lo que mejor resalta su aportación a la música: con él parece haber desaparecido todo signo de Clasicismo, e incluso la tonalidad queda distorsionada junto con los distintos timbres.

Por otra parte, el enfrentamiento del que tanto se ha hablado, y que había de hacerse entre los partidarios de la música *programática* y la música de corte *autorreferencial* o *absoluta*, sólo debería poner en evidencia la inmanente necesidad de abrir nuevos horizontes, y en modo alguno una contradicción. Por un lado, al tratar al lenguaje musical como poético, podían representarse temas o situaciones cuya elección ya no dependía de la tradición, aportando aquello de lo que la poesía carecía y la música nunca había podido expresar por sí misma. Por otro lado, la necesidad de sentirse un arte independiente y capaz de expresarse como tal, hacía que la música mirara con malos ojos aquella pretensión anterior, con la que habría de perder su individualidad en la subordinación a la referencia del objeto externo. Al fin y al cabo, un conflicto más del Romanticismo que, de algún modo, quedaría reflejado en la lucha o incompatibilidad de Florestano y Eusebio, personajes creados por Schumann y que nos muestran a la perfección la lucha interna entre dos polos opuestos. Aquí, la desesperación ante el conflicto sólo es apaciguada momentáneamente, gracias a los tímidos atisbos de una reconciliación imposible que el compositor presenta en sus partituras, con el único fruto de sentirse aún más alejado de ella en la realidad. Se trata de la polaridad graciatesca que nos invita al desciframiento del mundo, de la contradicción inmanente que todo hombre y el propio universo alberga en sí: “Este universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos”.¹⁹ Schiller, como hemos visto, era consciente de ello y pensaba que su época era aún más peculiar en ese aspecto. No en vano, y más allá de aquella determinación simplista donde el romántico aparece como opuesto al ilustrado, Schiller apunta a la superación de la Ilustración como

La creación que se llevó a cabo en el Romanticismo fue de tal envergadura que nos hace poder afirmar que ésta constituye el grueso del repertorio de la música clásica de nuestros días

proyecto deseable, pero precisamente fallido por haber olvidado dotar al hombre de una educación estética en la que éste, mediante la armonía de sus facultades, superaría de forma efectiva su minoría de edad. Recordemos que la genialidad en la que todos estos compositores quedan envueltos, su individualismo y dotes para la expresividad y su rechazo de las estructuras clásicas, habían tenido un gran maestro cuyo nombre habría de servir como promesa del progreso de la música heredera: el citado Ludwig van Beethoven, en quien la mayoría reconocía a su maestro y cuyas cualidades compositivas fueron explotadas de un modo nunca visto hasta entonces en la historia de la música. Con él comenzó un serio camino hacia la integración sonora de los enigmas inherentes al ser humano, dando lugar a diversas ramificaciones aún latentes en el siglo XX (no en vano se ha situado el fin de la música romántica en 1911, con la muerte del insigne Gustav Mahler, o en 1914, con el fin de la *Belle Époque*, sin poner término a las influencias).

De este modo, el insigne valedor del pensamiento abstracto habría quedado convertido en un tesoro de difícil acceso. Al menos en nuestro país la complejidad y riqueza de la música ha significado un aumento proporcional de nuestro alejamiento de ella. La Generación del 51 es uno de los pocos ejemplos que cuestiona tal deficiencia. El lector conoce bien las terribles consecuencias, cuya solución —o al menos una de las soluciones— radicaría, sin duda, en volver a los románticos. Quizá ellos puedan enseñarnos lo que hemos olvidado, o aquello que por tantas razones nunca hemos aprendido. Pero esta vez sólo quería preguntar hasta qué punto es posible conocer el ideario decimonónico sin tener en cuenta la música, y cómo su influencia pudo haber afectado al desarrollo artístico y filosófico del que todavía participamos. La creación que se llevó a cabo entonces fue de tal envergadura —fiel reflejo de la importancia de la música en tal siglo— que nos hace poder afirmar que ésta *constituye básicamente el grueso del repertorio de la música clásica en nuestros días*,²⁰ sin extrañarnos, por tanto, que toda valoración sobre ella esté más que justificada y nuestra identificación con ella nos valga para preguntarnos hasta qué punto somos todavía, e irremediamente, románticos.

¹⁹ B. GRACIAN, *El Crítico*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 26.

²⁰ D. BARENBOIM/E. SAID, *Paralelismos y paradojas*, p. 145.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- M. ARMIÑO, *Antología esencial de la poesía francesa*, Austral, Madrid, 2006.
- I. BERLIN, *Las raíces del Romanticismo*, trad. de S. Marí, Santillana, Madrid, 2000.
- M. DE RIQUER/J.-M^a VALVERDE, *Historia de la Literatura Universal (II)*, RBA, Madrid, 2005.
- G.-E. LESSING, *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, trad. de E. Palau, Orbis, Barcelona, 1985.
- J.-J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Historia del arte*, Gredos, Madrid, 2002.
- M. MILA, *Breve historia de la música*, trad. de M. Valls Gorina, Península, Barcelona, 2002.
- C. ROSEN, *Formas de sonata*, trad. de L. Romano, Labor, Barcelona, 1994.
- G. SANTAYANA, *Tres poetas filósofos*, trad. de José Ferrater Mora, Losada, Buenos Aires, 1969.
- F. W. SCHELLING, *La relación del arte con la naturaleza*, trad. de A. Castaño Piñán, Sarpe, Madrid, 1985.
- F. SCHILLER, *Escritos sobre estética*, trad. de J.-M. Navarro Cordón, Tecnos, Madrid, 1990.
- R. PARKER, *Historia ilustrada de la ópera*, trad. de J.-C. Guix, Paidós, Barcelona, 2004.
- E. TRÍAS, *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2007.
- J. J. WINCKELMANN, *Historia del arte en la antigüedad. Observaciones sobre la pintura de los antiguos (selección), con un estudio crítico por Goethe*, trad. de M. Tamayo Benito, Orbis, Barcelona, 1985.